



# Review of Richard Cohn, Audacious Euphony

## Citation

Rehding, Alexander. 2014. Review of Richard Cohn, Audacious Euphony. Die Musiktheorie 4: 375-79.

## Permanent link

<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:30367439>

## Terms of Use

This article was downloaded from Harvard University's DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Open Access Policy Articles, as set forth at <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:dash.current.terms-of-use#OAP>

## Share Your Story

The Harvard community has made this article openly available.  
Please share how this access benefits you. [Submit a story](#).

[Accessibility](#)

**Richard Cohn: Audacious Euphony. Chromaticism and the Triad's Second Nature (New York: Oxford University Press, 2012)**

Der "kühne Wohlklang," auf den sich der ironisch-pompöse Titel von Richard Cohns wichtigem Buch *Audacious Euphony* bezieht, ist einer Definition des Begriffs „Tonalität“ entnommen, der sich im *Musik-Lexikon* von Hugo Riemann finden lässt und die als Epigraph dem Buch voransteht. Riemann bezieht sich in seinem Tonalitätsbegriff auf das Kadenzmodell C-As-C-E-C, eine Akkordfolge also, die sich nur schwer mit der damals gängigen, auf der diatonischen Tonleiter aufbauenden Stufentheorie fassen lässt. Es geht Cohn in *Audacious Euphony* darum, eine rigorose Theorie für eine eben solche dreiklängige, aber nicht-diatonische Harmonik zu entwickeln, wie sie sich etwa im terzverwandtschaftsreichen Repertoire der Romantik zwischen Schubert und Richard Strauss finden lässt.

Cohns Buch stellt einen Höhepunkt in der seit zwanzig Jahren aktiven Branche der amerikanischen Musiktheorie dar, die gemeinhin unter dem Namen „Neo-Riemannian Theory“ gehandelt wird, und die sich besonders um die chromatische, aber tonale Musik der Spätromantik verdient gemacht hat. Versuche, dieses komplexe Repertoire theoretisch und analytisch systematisch zu erschließen, lassen sich in der amerikanischen Musiktheorie in einschlägigen Titeln fassen, die die letzten Jahrzehnte umfassen. Lange Zeit stellte die Dissertation von Gregory Proctor (1978) den einzigen umfassenden Versuch in der amerikanischen Musiktheorie dar, Terzverwandtschaften theoretisch zu erfassen. Einen wesentlichen Impuls stellte in den 1980er Jahren Robert Baileys Analyse von Wagners *Tristan und Isolde* (1985) dar, in der er das Konzept des „double-tonic complexes“ vorstellte, das in Publikationen wie *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality* (1996) von William Kinderman und Harald Krebs eingehend untersucht wurden. Etwa zur gleichen Zeit wurde die auf David Lewin zurückgehende Theorie der *Generalized Musical Intervals and Transformations* (1987) vor allem in Brian Hyers einflussreichem Artikel „Reimag(in)ing Riemann“ (1995) auf das Tonnetz und die Funktionstheorie Hugo Riemanns zurückgeführt, was der Neo-Riemannian Theory vollends zum Durchbruch verhalf (und Baileys „double-tonic complex“ weitgehend obsolet werden ließ). Konferenzen, wie das inzwischen legendenumrankte Symposium an der University of Buffalo (1993) und thematische Sonderbände (*Journal of Music Theory* 1998) haben seitdem zu einer florierenden Branche der Musiktheorie geführt. Das Jahr 2011, in dem *Audacious Euphony* im Druck erschien, brachte auch eine Reihe anderer wichtiger Titel hervor – darunter *Tonality and Transformation* von Steven Rings, *A Geometry of Music* von Dmitri Tymoczko, *Analyzing Schubert* von Suzannah Clark, sowie das von Edward Gollin und Alexander Rehding herausgegebene *Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories* – die alle Aspekte dieses Forschungsbereiches weiter entwickeln.

Interessant ist, dass Cohn sich in *Audacious Euphony* sich ausdrücklich von diesem historischen Vorbild distanziert (xiii). Dies nicht zu unrecht: Riemann ist ein recht sperriger intellektueller Vorfahr, der sich mitunter nur schwer mit den Zielen dieser in seinem Namen errichteten Theorie vereinbaren lässt. Im amerikanischen Verständnis Riemanns steht insbesondere dessen problematische Doktrin vom harmonischen Dualismus im Mittelpunkt, der in Cohns Theorie keine Rolle spielt. So

versteht Cohn Riemann eher als „Transmitter“ denn als „Generator“ seiner Theorie. Im Mittelpunkt von Cohns eingehender Betrachtung der Dreiklängigkeit im chromatischen Tonraum stehen denn auch nicht historische Vorbilder, sondern der Drang, eine systematische und in sich geschlossene Theorie harmonischer Beziehungen darzulegen, die letzten Endes mit Riemanns eigenen Ideen nur noch wenig verbindet.

So lässt sich das ganze Kapitel 2 als detaillierte Anatomie idealisierter Stimmführung zwischen Dreiklängen lesen. In klar gefassten, logisch aufgebauten Schritten entwickelt Cohn einen harmonischen Raum, der auf hexatonischen Zirkeln basiert. Das volle chromatische System mit seinen 24 Dur und Molldreiklängen kann restlos in vier hexatonische Zirkel aufgeteilt werden. Jeder hexatonische Zirkel besteht aus sechs Dreiklängen im Großterzabstand, wobei Dur (+) und Moll (-) alterniert werden: C+ – c- – As+ – gis- – E+ – e- (wonach der Eingangsakkord C+ nahtlos folgt und so den Kreis schließt). Jeder Akkord ist mit dem nächsten durch eine einzige Halbtonversetzung verbunden, die, wie Cohn untersteicht (19), abwechselnd auf- und absteigend ist. Ein wesentlicher Impuls von Cohns Theorie stammt aus der mathematischen *set theory*, in dem enharmonische Unterschiede keine Rolle spielen, As und Gis also gleichgesetzt werden und so die voll ausgebaute Chromatik erst möglich machen.

Die Transformationen, die diese Beziehungen zwischen Dreiklängen beschreiben, werden in der Neo-Riemannian Theory mit **P**, **R** und **L** bezeichnet. (Mit Dreiklängen sind hier in der Regel immer Dur- oder Molldreiklänge gemeint – die in der *set theory* beide mit <037> umschrieben werden.) Gerade für ein deutschsprachiges Publikum ist wichtig zu wissen, dass die Symbole zwar von den Riemannschen Scheinkonsonanzen her stammen, aber nicht mit diesen identisch sind, da sie englischen Sprachgepflogenheiten angepasst werden: „Parallele“ bezeichnet die Transformation eines Dreiklangs in sein gleichnamiges Doppel (und nicht seinen Parallelklang!), also C+/c-; „Relative“ bezeichnet parallele Dreiklänge, also C+/a-; und „Leittonwechsel“ bezeichnet schließlich die Transformation eines Dreiklangs in seinen Gegenklang (der erst posthum in die Riemannsche Lehre eingeführt wurde). Im Unterschied zur traditionellen Riemannschen Harmonielehre beziehen sich diese Transformationen **P**, **R**, **L** nicht auf Hauptfunktionen, sondern können unabhängig von diesen stehen. Sie beschreiben die Transformation von einem Dreiklang in den nächsten. Die Beziehungen zwischen den Dreiklängen, die den obigen hexatonischen Zirkel ausmachen, lassen sich also mit **P – L – P – L – P – L** beschreiben. Transformationen können auch untereinander verbunden werden, so dass etwa Beziehung der hexatonischen Pole C+ – gis- als **PLP** (bzw. in diesem Falle auch als **LPL**) beschrieben werden kann.

Ein Grundzug der Neo-Riemannian Theory besteht darin, nicht funktional d.h. tonika-zentrisch vorzugehen. Der hexatonische Zirkel hat kein tonales Zentrum, sondern ergeht sich vor allem in der Beschreibung der Transformationen. Mit anderen Worten stehen nicht die klingenden Objekte im Zentrum, sondern die Beziehungen zwischen den einzelnen Dreiklangselementen – oder, frei nach David Lewin, erklärt Neo-Riemannian Theory nicht, was ein Akkord bedeutet, sondern wie wir dahingelangt sind.

Es ist möglich, sich die drei Operatoren als Beziehungen zwischen den zwei unabhängigen Dreiklängen (bzw. „root motion“) vorzustellen, wie dies vor allem David Kopp in seiner historisch äußerst sensiblen Arbeit zur Chromatik (2002) getan hat. Das **PRL**-System beschreibt jedoch auch die spezifischen Stimmführungsbedingungen zwischen zwei Dreiklängen, und es ist insbesondere die Parsimonie, also das Prinzip der kürzesten Verbindung, das für den an mathematischer Eleganz interessierten Cohn ganz besonders wichtig ist. Vom Standpunkt der Stimmführung aus gesehen, konzentriert sich jeder der drei Operatoren auf einen Bestandteil des Dreiklanges und verschiebt diesen auf einen benachbarten Ton. Während **P** und **L** jeweils eine spezifische Halbtonbeziehung beschreiben, beschreibt **R** eine Ganztonbeziehung. Der hexatonische Zirkel – in dem **R** nicht vorkommt – ist somit ein Musterbild von Parsimonie in der Stimmführung, da jeder Dreiklang mit seinem Nachbarn durch eine einzige Halbtonbewegung, also die kleinste mögliche Veränderung, verbunden ist.

Es ist von kritischen Stimmen wiederholt angemerkt worden, dass der hexatonische Zirkel, der das Fundament von Cohns Theorie bildet, im klassisch-romantischen Repertoire nur relativ selten in vollständiger Form auftaucht. Die zwei Paradebeispiele, die immer wieder herangezogen worden sind, umfassen Passagen aus Schuberts Klaviertrio op. 100 und Brahms' Doppelkonzert. Was genau bedeutet dies aber für die Theorie? Sicher ist richtig, dass hexatonische Zirkel von den Komponisten des neunzehnten Jahrhunderts eher selten als Kompositionsmodell benutzt wurden, der Stimmführungsparsimonie und dem chromatischen Potenzial dieses Modells tut dies jedoch keinen Abbruch.

Nachdem Cohn den Dreiklang anatomisch sezziert und eingehend auf seine mathematischen und Stimmführungseigenschaften hin untersucht hat, wendet er sich schließlich im folgenden Kapitel dem übermäßigen Dreiklang zu, dessen konstitutives Intervall, die große Terz, den hexatonischen Zirkel erst ermöglicht, und das auch im weiteren Verlauf von Cohns Arbeit eine zentrale Rolle einnimmt. In einem historisch und analytisch ansprechenden Zwischenspiel untersucht Cohn einschlägige theoretische Untersuchungen, insbesondere Carl Weitzmanns Traktat zum übermäßigen Dreiklang, sowie ausgewählte Beispiele von Schubert, Liszt, Fauré und Rimsky-Korsakow.

Nach dieser analytischen Verschnaufpause stellt Cohn seine „Weitzmann-Regionen“ vor, die den hexatonischen Zirkeln analog aufgebaut sind, aber Transformationen von *zwei* Halbtonschritten (statt einem) beinhalten. Alle diese Doppeltransformationen formieren sich über einen zentralen übermäßigen Dreiklang, daher liegt die Bezeichnung „Weitzmann-Region“ nahe. Cohn, nie um eine anschauliche Metapher verlegen, präsentiert seine Weitzmann-Region als „Wasserläufer“ (60), mit einem zentralen Körper (dem übermäßigen Dreiklang, der immer im Zentrum der Doppeltransformation steht, der aber nicht selbst klanglich in Erscheinung treten muss), sowie sechs Beinen, die für die transformativen Dreiklänge stehen. Um einen zentralen übermäßigen Dreiklang c-e-gis etwa lassen sich die Dreiklänge E+, a-, C+, f-, As+ und des- anordnen. Im Unterschied zu den hexatonischen Zirkeln sind die Weitzmann-Regionen also nicht länger auf drei Paare gleichnamiger Dur- und Molldreiklänge beschränkt. Analog zu dem obigen **P/L**-Zyklus lassen sich die Transformationen in diesem Zirkel als **N/R**-Zyklus

beschreiben, wobei N für den Weitzmannschen Begriff „nebenverwandt“ steht (der dem Riemannschen „Seitenwechsel“ entspricht).

In Kapitel 5 werden schließlich die hexatonischen Zirkel und die Weitzmann-Regionen zu einem umfassenden Modell vereinigt: wie Jack Douthett und Peter Steinbach bereits unter dem Namen „Cube Dances“ (1998) zeigten, lassen sich die vier hexatonischen Zirkel nahtlos zwischen die vier Weitzmann-Regionen einfügen, die sich zu einer komplexen, in sich geschlossenen Topographie zusammenfügen. Diese Topographie umfasst 24 konsonante Dreiklänge, sowie vier übermäßige Dreiklänge, die sich allesamt um nur einen Halbton von ihren direkten Nachbarn unterscheiden. Während in den meisten Ansätzen der Neo-Riemannian Theory Tonnetze, durch die tonale Verwandtschaft angezeigt werden, eine dort zentrale Position einnehmen, spielen diese bei Cohn eine nur noch untergeordnete Rolle, die nur in bestimmten analytischen Situationen in den Vordergrund gerückt wird. Die Topographie des „Cube Dance“ nimmt statt dessen diese zentrale Rolle an, da sie, wie Cohn erklärt, den Vorzug hat, „a true' model of voice-leading distance between triads“ (84) zu sein. Zwar ist es, wie Cohn zeigt, auch im traditionellen Tonnetz – die im 19. Jahrhundert durch Riemann selbst, aber auch durch andere Theoretiker wie Otakar Hostinsky vertreten wurden – unter Umständen möglich, eine repräsentative Darstellung von Stimmführungsaspekten zu erlangen; die spezifische Topographik des Tonnetzes, das ein geschlossenes System – wie eine Weltkarte – flach darstellt, führt jedoch immer das „Beringstraßen-Problem“ (88) mit sich, in dem an einer Stelle zwangsläufig ein Schnitt gemacht werden muss, der nicht der Realität entspricht. (Die analytischen Animationen, die auf der dem Buch beigeordneten Webseite zu sehen sind, umgehen auf elegante Weise solcherlei Probleme der Zweidimensionalität.)

Über die folgenden zwei Kapitel legt Cohn an Hand von zahlreichen Beispielen eindrucksvoll dar, welche analytischen Erkenntnisse seine Theorie in ausgewählten Werken von Brahms, Bruckner, Liszt, Schubert und anderen hervorbringen kann. In der Anwendung seiner Theorie geht er behutsam, flexibel, und mit großer Kreativität vor. Er zeigt etwa, wie die Ostinatofigur aus Schuberts „Doppelgänger“ als allmähliche, aber systematische Erschließung eines chromatisch-dreiklängigen Raums um den Zentralton Fis verstanden werden kann.

Mit einer Reihe einschlägiger analytischer Beispiele gewappnet, führt Cohn schließlich seinen Leser an komplexeres Terrain heran: Kapitel 7, das der Dissonanzbehandlung gewidmet ist, erschließt die vierklängige Harmonik in Wagners Tristan und Parsifal, unter Zuhilfenahme einer achtbeinigen „Boretz-Spinne“, deren musikalische Anatomie ich interessierten Lesern des Buches selbst überlasse. Auch die fast obligatorische Analysen von Chopins Prelude in e-moll op. 28 Nr. 4 und von Skriabins „Mystischem Akkord“ finden in diesem Kapitel einen Platz.

Die letzten zwei Kapitel betrachten die weiteren Implikationen dieses theoretischen Modells, insbesondere die Bedeutung einer chromatisch-dreiklängigen „Syntax“, die neben der traditionellen Tonalität einen Platz zu finden hat. Wie der kanadische Theoretiker Henry Klumpenhouwer angemerkt hat, sind Cohns Arbeiten von zwei unterschiedlichen Seiten kritisiert worden: einerseits wird ihm vorgeworfen, sein theoretisches Erklärungsmodell „normalisiere“ und

nivelliere gerade die betont sonderbarsten, harmonisch hervorstechendsten, ja bezauberndsten Momente der Musik Schuberts und Wagners; andererseits wenden Kritiker ein, dass Cohns radikal unfunktionale und chromatische Syntax – die er in frühen Arbeiten durchaus mitunter als „atonal“ bezeichnete – eben nicht hörbar von der konventionellen funktionalen und diatonischen Syntax absticht. Es ist klar, dass diese beiden Kritikpunkte unter einander widersprüchlich sind. Das soll natürlich nicht heißen, dass sich beide Kritikpunkte gegenseitig „aufheben“ und dass Cohn schon alleine deshalb Recht haben muss, sondern lediglich, dass er es in seiner Replik nur schwer beiden Seiten gleichzeitig recht machen kann

Dennoch gelingt es Cohn in seinen abschließenden Kapiteln, eine plausible Erklärung zu finden, die beide Seiten zufrieden stellen könnte. Er zeigt, anhand von topographischen Modellen, wie die Harmonik von diatonischen Pfaden in chromatische „umschwingt“ oder umgekehrt; er macht also die unterschiedlichen syntaktischen Strategien visuell deutlich. Ob diese Umschwünge nun deutlich hörbar sind oder nicht, sei jedem Hörer selbst anheimgestellt.

Mit *Audacious Euphony* hat Cohn eine große Theorie vorgestellt, die die Quintessenz seines Schaffens über die letzten zwei Jahrzehnte darstellt. Während dieser Zeit sind die einzelnen Elemente der Theorie zur Reife gelangt; Unwesentliches ist entfallen und wichtige neue Erkenntnisse sind hinzugefügt worden. Cohns Theorie ist in sich schlüssig und ausgefeilt, Trotz der mitunter abstrakten Materie ist das Buch flüssig und lebhaft geschrieben, es hält das Interesse des Lesers bis zur letzten Seite gefangen.

Cohns *Audacious Euphony* ist vielleicht am besten zu verstehen als Antwort auf die fundamentalen Kritiken, die der Institution Musiktheorie seitens der „New Musicology“ in den 1990er Jahren gemacht wurden. In vielerlei Hinsicht umgeht Cohns Theorie die Vorwürfe, die damals gemacht wurden: So ist seine Theorie nicht länger auf problematisch gewordene Konzepte wie den geschlossenen Werkbegriff, das kompositorische Genie, Organismus- oder Tonalitätsbegriff angewiesen. Gleichzeitig hat sie aber in keiner Weise den Systemanspruch preisgegeben, der traditionell der amerikanischen Musiktheorie innewohnt. Ob die Institution Musiktheorie mit diesem großen Wurf ihr damals angeschlagenes Selbstbewusstsein wiedergewinnt, wird sich zeigen.